

نویسنده : چ. اسنف

ترجمه از: رحیم کاکایی

بنیان های اساطیری رقص ترکمنی

یکی از جالب ترین و چالش برانگیزترین مسئله در پژوهش و مطالعه میراث رقص یادگاری ترکمن، تلاش برای روشن کردن پایه های اساطیری رقص ترکمنی به منظورنگاهی بیشتر به گذشته جهت بازسازی معنایی انجام حرکات رقص است.

این امر به نوبه خود اجازه تعیین و شناسایی نه تنها ریشه های بازیها و رقصهای باستانی، بلکه توضیح محتوا، نقش و جایگاه آنها در فرهنگ معنوی ترکمن را بما میدهد. ترکمن ها ضمن داشتن سنتز ذخایر فرهنگی پیشینیان ترکی - ایرانی زبان، در شکل گسترده ای رقص را بلحاظ بازمانده های باستانی اسطوره شناسی و آثار فرآیندهای سحرآمیز گذشته ی دور حفظ کردند. همانا به همین دلیل است که آنها مواد بسیار فراوانی برای پژوهش و مطالعه دارند.

باستان شناسی بمتابه علم که به مطالعه و پژوهش گذشته بر پایه بقایای فعالیت های مادی انسان است، توانا به تعیین زمان، نوع و سطح توسعه فرهنگ های مورد مطالعه است. با این حال حتی ضمن در دست داشتن، بلحاظ مادی شواهد محکم و استوار از هنر باستانی رقص درکنده کاری های روی سنگ، مهرهای سلیندری (حک سنگ کوچک سلیندری- مترجم) همراه با صحنه رقص های جادویی و سحرآمیز، باستان شناسی در تلاش برای روشن کردن درونمایه ایدئولوژیکی و معناشناختی حرکت در فعالیت های مذهبی، بازی ها و رقص های آیینی ناتوان می ماند.

حل این پدیده متناقض در آن نهفته است که جوهر اصلی رقص درحکم کاراکتر خاص مکانی - زمانی حرکت است و تنها در لحظه ی اجرای مستقیم آن زنده است و همینکه بصورت یک رقص درآید، بلافاصله هم رقص و هم جذابیت جادویی آن از بین میرود. از این رو بازتاب حرکت رقص بعنوان مثال در نقاشی های غارها، در دیوارهای مصر و غیره تنها حرکتهای رسمی پارامترهای مکانی، یعنی حالتها و ژست ها است. در عین حال مهمترین عنصر رقص خود زمان، پروسه حرکت بدن در مکان و زمان از بین میرود.

در ارتباط با این امر، بازسازی معنایی حرکات بازیها و رقصهای کهن که نمونه رقصها و بازی های فولکلور ترکمن از آنها است، تنها از طریق پردازش و سنتز بعدی دیدگاه های اساطیری و محرکهای اساسی حرکتهای بجای مانده و موجود برای ما امکان پذیر است. در عین حال مطالب اساطیری، قوم نگاری، باستان شناسی و زبان نقش کمکی را، با دادن امکان در مجموع بازسازی حداکثر چهره راستین فرهنگ باستانی، پیدا می کنند.

در اینجا لازم به ذکر است که فرایند پژوهش پایه های اساطیری رقص ترکمن تا حدود زیادی توسط بسیاری فاکتورهای تاریخی، که از موارد زیر عبارت شده اند، دشوار است.

نخستین، و شاید علت اصلی مشکلات (تا همین اواخر) ابهام و عدم انجام مطالعه کامل این رقص بعنوان یکی از کهن ترین عناصر فرهنگ سنتی ترکمن است.

مورد دوم که بهمان دلیل کم اهمیت هم نیست فقدان حتی از لحاظ مفهومی تحقیقات علمی در زمینه اساطیر ترکمن ها است. حتی درچنان اثر بنیادینی مانند دانشنامه دو جلدی « افسانه های خلق های جهان»، درباره اسطوره های ترکمنی تنها یک قطعه در بررسی کلی مقاله که به دیدگاه و نظریات اساطیری خلق های ترک زبان اختصاص یافته، قناعت میشود.

در این میان در فولکلور ترکمنها، داستان های شاعرانه، افسانه ها و همچنین در اشعار مندرج شاعران قرون وسطی، شیدایی، یونس امره و دیرتر در اشعار آزادی، مختومقلی فراغی هم سیدی و هم دیگر شاعران ترکمن قرن های هیجده و نوزده، ما به شمار زیادی از عناصر اساطیری با شواهدی بطورکاملا مشخص از وجود سیستم های جامع نظریات و دیدگاه های اساطیری بین ترکمنها برخورد می کنیم که اصالت و هویت و آگاهی آنها از طبیعت پیرامون و پدیده های آن را مشخص می کنند.

گزارش کنونی به تلاش در جهت « بازسازی جهان معنوی مردم دیگر دوره ها و فرهنگ ها» با متد کشف و روشن کردن محتوی اساطیری و فعالیت حرکات بازیها و رقصهای ترکمنی اختصاص یافته است. در مطالب بازی و رقص ترکمنی پردازش مشابهی برای نخستین بار، با توجه به اینکه کاراکتر فرهنگ باقی مانده بدون شک مورد علاقه زیاد علمی است انجام میشود. مشخص است که در نتیجه تکامل و فرگشت تاریخی طولانی بدن انسان در مقیاس سیاره ای بلحاظ آناتومی، یکسانی کامل پدیدار شده و بدون هیچ تمایزی، بدین ترتیب پایه ی همبودی همه بازیها و رقص های جهان بوجود آمد.

تفاوت حرکات ریتمیک بدن در مراحل ابتدایی فرم دشوار اولیه کار و هم زمان پیشروی در درک اساطیری از طبیعت بوجود می آیند. این حرکات در ترکیب ریتمیک و انعطاف پذیر بخش هایی از بدن مجسم میشوند که بازتاب دهنده تصاویری از جهان پیرامون هستند. محتوای اصلی اطلاعاتی در عین حال از آن بخش های پرتحرک بدن، دستها و پاها است که تکمیل کننده هرگونه عمل حرکات سرو بدن است.

بنابراین، اساس شکل گیری بارز حرکات ریتمیک بدن را در ابتدا شرایط متفاوت طبیعی تشکیل میدهند که دشواری های این یا آن فرایند های کار را، که مواد ریتمیک بازی و دیرتر خود رقص را ارائه میدهند تعیین و دیکته می کنند. این علل پایه شکل گیری بسیاری اسطوره شناسی ها را تشکیل میدهند که همچنین بسته به مجموعه پیش شرط های طبیعی- آب و هوایی و جغرافیایی این یا آن نیروهای طبیعت را که بازتاب خاص خود را در حرکات نمادین بدن پیدا می کنند مجسم می کند.

کم و بیش حرکات معنایی بدن در رقص ترکمن ها را که در آن هفت عنصر ریتمیک بسیار روشن، فراگیری و دستیابی مادی - اساطیری آنها از طبیعت پیرامون بازتاب یافته اند میتوان مشاهده کرد. این هفت عنصر عبارت از ضربات به کف دست، ضربات پا بر زمین، خم شدن بدن، گردش سر، خیز و جهش ها، چمباته زدن و چرخش هستند.

نخستین عنصر که یکی از کهن ترین فرایندهای کار را در خود ترکیب کرده ضربه دست و بعدها مسلحانه است. ریتمیک معادل این عمل، هم زمان با ترسیم صوتی آن، کف زدن دست است. در رقص

ها کف زدن دست دارای چندین اهمیت است. کف زدن در حکم ترسیم عنصر مشخصه توتم پرنده و بال زدن پرنده ها است؛ علاوه بر این، در کف زدن دست عمل حفاظتی جادویی ناشی از تجربه فعالیت عملی انسان بدوی، هنگامی که او دریافته بود که صدای برآمده از ضربه کف دست مانند صدای ضربه ابزارهای کار باستانی سنگ و چوب پرندگان و حیوانات را ترسانده و دور میکند وجود دارد. کاربرد کف زدن دست بمتابه وسیله ی جادویی طرد ارواح از اینجا است. حقیقت وجود کیش پرندگان در گذشته ترکها و مرتبط با این امر شناخت « از روح، که دارای سیمای پرنده و پرندگان را نیز بخود میگیرد»، مفهوم عمیق رقص های مراسم تشیع جنازه ترکمن های مناطق آمودریا، موتیف های اصلی ریتمیکی که کف زدن هماهنگ دستها در موقعیت های مکانی مختلف به همراه ضربات طبل ها و ترانه های آیین ها و مراسم است را بما آشکار می کند.

همچنین لازم است به رابطه رقصهای مراسم تشیع جنازه با رقص عروسی اشاره کرد که با مقایسه مطالب شخصی مربوط به صحرا و توصیف وداده های س. آغاجانف، شباهت های معینی دارند که بازتاب دهنده « شناخت از تداوم زندگی در آگاهی و درک سنتی موجود، چرخه جهان در مرگ و میر و زایندهگی های نوین بی پایان» است.

مؤلف همینطور ضمن سخن درباره رقص های عروسی ترکمن ها – اوغوزها در قرون وسطی (سده یازده)، می نویسد:

« موسیقی و آواز با رقص بهمراهی ساززهی و ضربه های طبل همراه بود. رقصندگانی که می چرخیدند، به زانو در می آمدند، با توجه به ریتم موسیقی دست می زدند. گاهی اوقات عروس را مجبور می کردند که برقصد، رقصی هایی که توام با دست زدن ها همراه بود. بدیهی است که نویسنده نتیجه گیری کرده، که این رقص ها دارای نوعی ارزش و اهمیت جادویی هستند: ممکن است، این رقص ها برای مصون داشتن تازه ازدواج کرده ها از چشم بد و ارواح خبیث و شیطانی در نظر گرفته شده باشند.»

چند معنایی کف زدن دست ها بعنوان یکی از عناصر بسیار خاص چه عروسی ها و چه رقص های مراسم تشیع جنازه ترکمن ها و نیاکان آنها، کاملاً با موضوع کارکرد های جادویی ای که بصورت ضربات کف دست درآمده قابل فهم است. ضربات کف دست گذشته از طرد و راندن ارواح شیطانی که ممکن است به جوانان (ناباروری، اختلالات عصبی و غیره) صدمه بزند و طرد ارواح مردگان، باز از نمادهای جنسی (اروتیک) برخوردار بودند و با موتیف های باروری، اشارات رمزی در رویارویی و مقابله دست راست و چپ که کف دست راست نماد خورشید – مرد، و کف دست چپ نماد ماه – زن است مرتبط بود. در اساطیر ترک این مفاهیم در سطح الگوهای کیهان شناسی از جهان قابل درک و فهم بودند.

جهان بالا، جهان میانی و جهان پایین

بدین ترتیب تماس کف دست راست و چپ در لحظه کف زدن از آمیزش و اتصال دو آغاز: عملکرد لقاح و فرایند جنسی مردانه (جهان فوقانی، خورشید) و عملکرد زنانه (جهان پایین. ماه) که مساوی تولد

است تقلید می کرد. کف دستهای وصل شده نمادی از جهان میانی و بمثابه نتیجه عمل جادویی مقدس از زندگی بودند.

با توجه به اینکه کف زدن معنی بال زدن پرندگان را داشت، چنانکه در بالا گفته شد، لازم است به تذکرات و موشکوات توجه کرد که نوشت: «تصویر و نقش مشروط پرندگان، آن هم بصورت جفت، در کاخ های عروسی، که در گذشته دور بی شک از اهمیت آیینی برخوردار بودند، کاملا قانونمند است، زیرا تصویر پرندگان نماد نیک بختی بود و بعنوان یک طلسم بکار میرفت». احتمالا این موتیف اساطیری در موقعیت دوگانه زنان رقصنده (در برابر یکدیگر) در رقص «چاپاق» بازتاب یافته است. از همه این گفته ها چنین برمی آید که در رقص های عروسی برخلاف مراسم تشیع جنازه، کف زدن ها از کارکرد های جادویی برخوردار بوده و نماد تداوم زایش و تولید مثل شده است. یعنی «ایده باروری، رشد و بازسازی که تعیین کننده موتیف های اساسی مراسم عروسی هستند، بر سنت های ترکی غالب بودند».

دومین عنصر رقص ترکمنی ضربه پا بر روی زمین است که در حکم همچنین یکی از کهن ترین عمل بار آورو تولیدی بود و به جهان حیوانات، پرندگان و محیط غیر از شکار اشاره داشت و متعلق به محیط دامداران و کشاورزان باستانی است. این اندیشه را پژوهش های ا. سوورتیان مورد تایید قرار میدهند که به ریشه تعدد معنایی «دپ»، که اساس فعل «دپمک» (کوبیدن، لگد زدن، جفتک زدن و...) را تشکیل میدهد، اشاره دارد. مولف ضمن تاکید بر منشاء حیوانی - پرنده آن، به فعل «دپمک» (کوبش پا بر زمین، لگد زدن، پا کوبیدن، سُم زدن) و همچنین «بیرون آوردن غذا از زیر برف توسط پا» اشاره میکند. به این حرکت و عمل همچنین ابن فضلان که گزارشی درباره اوغوزهای - دامدار نوشته اشاره کرده است: «من (شماری) از اوغوزها را دیدم بگونه ای که مالک ده هزار اسب و ده هزار اسب گوسفند بودند. غالبا گوسفندان در برف می چریدند و ضمن کوبیدن با سُم خود بر زمین علف را پیدا میکردند».

ا. سوورتیان به این حرکت در معنی «ضربه زدن، زدن، هل دادن»، «چنگ زدن، پنجه گرفتن» اشاره میکند، که مجددا نمایانگر منشاء حیوانی - پرنده بودن آن است و اوج گیری حرکت جنگی پرندگان شکاری مثلا شاهین را که آ. بلیایف آنرا بعنوان پرنده ای که می کوبد و با پا لگد می زند می شناسد.

برای موضوعات ما این واقعیت از اهمیت زیادی برخوردار است، کیش و پرستش پرندگان در میان ترکان نه تنها در رقص های مراسم عروسیها و تشیع جنازه ها، بلکه در رقص های جنگی نیز بازتاب یافته است.

حرکت «ضربه پا»، که در حکم حرکت خاص موضوع «مبارزات» شد، در رقص «هیمیل»، جایگاه زنان ضمن توصیف پرندگان شکاری یا رقص جفت گیری درنا، با گریه و فریاد شدید، با یکدیگر با گذاشتن یک پا به جلو با آغوش باز برخورد می کنند حفظ شده است. این عنصر در باقی مانده مراسم انجام «ذکر» (ذیکیر - ترکمنی)، که دیرتر پس از فروپاشی شوروی، بنام رقص «کوشت دپدی» خوانده شد، آشکار گردید.

این حرکت را ما در موتیف های هنر ترکهای آلتایی سده های چهارم و پنجم پیش از میلاد بعنوان مثال تکه دوزی ها و صنایع دستی، مهرهای نقش بسته شده، در هنر تصاویر گوزن های شمالی (موس یا گوزن اوروآسیایی) و همچنین در تصاویر شاهین، مظهر وتجلی نیروهای کیهانی در اطلس (یا صورت فلکی - مترجم) ال - صوفی قرن دهم میلادی می بینیم.

در هر دو مورد، پرنده شکاری در لحظه حمله با بالهای باز در طرفین با تکیه بر یک پا، دیگری با چنگ های باز و پنجه دار به جلو تصویر شده است. بدون شک همانا این حرکت در حکم نمونه اولیه حالت شناخته شده رقص کلاسیک « حالت قرار گرفتن بدن بجلو» با دستانی در حالت « بجلو کشیده شده»، هنگامیکه پنجه های دستها بازند و کف دست بسمت پایین نشانه رفته اند، است. البته در رقص کلاسیک حرکت مفهوم و اهمیت اولیه خود را از دست داده و در سبک تصفیه شده و کلاسیک ارائه شده است.

اعتقادات و باورهای وحدت وجودی ترکان باستان که طبق آن آنها خود را بخشی از طبیعتی که می میرد و زنده میشود احساس میکردند؛ با تقسیم زمان سال به دو دوره بهار، زمان بیداری و شکوفایی طبیعت، که به تولد انسان و پاییز به پیری تشبیه شده و خاموشی طبیعت را آنها بعنوان مرگ درک میکردند، مراسم تشیع جنازه ها و عروسی ها را در گردش بی پایان زندگی بیکدیگر نزدیک میکرد.

آثار و رد پاهایی که به این پیوند و ارتباط رهنمود می کنند، هنوز در زبان ترکمنی زنده هستند. بنابراین واژه « دپمک» همزمان معنی « زمین را بیل زدن و نرم کردن آن، بیل زدن زمین»، « کندن، بیل زدن» را میدهد، و بیان « دپین اتمک»، که از ریشه ی «دپ» مشتق شده، بمعنی « از میان بردن، بخاک سپردن، دفن کردن» است. از این اصول است که نام رقص « گوشت دپتی» ایجاد شد.

در پیوند رقص « گوشت دپتی» با مراسم تشیع جنازه، محتوی غزل ها نشان میدهند که در آنها ترانه ای درباره ناپایداری زندگی، به آنکه زمین سیاه بمانند آشدارخا (آژدرها- اژدها) به یکباره دهان باز می کند و انسان را می بلعد و هستی انسان به گلی شبیه است که زمان پژمرده شدن آن می آید، خوانده میشود. در اینجا، همانند رقص « چاپاق»، انعکاس باقی مانده های افسانه های باستانی دیده میشوند، که بر اساس آن جهان پایین (دنیای اموات، جهان مردگان - مترجم) جایگاه مردمان، « مهلت زندگانی» است که در جهان میانی به پایان میرسد» و با سیمایی از زمین و نمادی از مرگ مرتبط است. از آنجایی که توصیف رنگ اصلی جهان پایین سیاه است، در غزل درباره « زمین سیاهی»، خوانده میشود که مرده را بخود می کشد.

عنصر سوم رقص چرخاندن سرها است که ذاتی هر حرکت بدن است و به کل اندام درایت، هوشمندی و کامل بودن گویایی حالت را می بخشد. بالا بودن سر به لحاظ اساطیری، نقش معناشناختی اصلی را در ایجاد و ساخت حالات دارد.

در زمینه مشارکت طبیعی هماهنگ شده سرها در همه حرکات رقص گونه بدن در رقص ترکمنی حرکات خاص سر وجود دارند، که در اصل با هنر باغشی ها و درگذشته شامان ها، از جمله آنها چرخش های سریع مکرر، تکانه ها، « سیلکمک»، جنبش سر از سمتی به سمت دیگر، بالا انداختن تند چانه به جلو، به راست و به چپ، ضمن پرتاب سر به عقب هماهنگ با موزیک و بسیاری دیگر، مرتبط هستند. هنر باغشی ها ضمن داشتن ابزار بازوگویا، این حرکات را هم زمان با دیگر حرکات

باغشی ها بعنوان عنصر سنتی حرکات رقص ترکمنی هنرنمایی می کنند. اهمیت حرکات و جنبش سرها برخلاف فرایند های کار حرکتی است، که اساس موتیف های اساطیری را تشکیل میدهند و لازم است گفته شود که منابع بیان حرکت « سیلکمک » به شامانیسم، هنگامیکه شامان با مراسم آیینی « وزش باد برمی انگیزت »، یعنی بلحاظ جادویی با به اهتزاز در آوردن حاشیه های لباس و با پوشش سر خود بر هوا تاثیر می گذاشت، برمی گردند. از سوی دیگر حرکات گویا و پرمعنی سر به تقلید از پرندگان و حیوانات توتمی نیز برمی گردند.

چهارمین عنصر بیانگر بودن خمیدگی های بدن است که خود ضمن برجسته ترین عنصر بیان انعطاف پذیر بودن بدن انسان، حالت کلی فیزیکی و روحی موضوع تصویر رانشان میدهند و به تقلید انسان از حرکت جانوران مربوط است، که درباره آن نه تنها مواد و مطالب مربوط به صحرا بلکه کهن ترین نمونه های کنده کاری های روی دیواره های سنگی، همچنین هیروگلیف ها و تصویرنگاری های مصر و چین باستان گواهی میدهند.

جهش یا پرش پنجمین عنصر رقص است که در ابتدا حرکت آب را ترسیم میکرد، یعنی نوسان آن، بعدها در سیمای نگهبانان توتم ها، از جمله « قورباغه ها نماد باروری »، سیمایی که به طلسم جادویی و زیورآلات نقره ای زنان ترکمن و موتیفها و گلهای اصلی فرش ترکمنی اختصاص داده شده، تجسم یافت.

عنصر ششم رقص چمباته زدن و یا به زانو نشستن است؛ نیم خیز ایستادن و یا زانو زدن آشکارا با پرش مخالف، فرورفتن و غرقه شدن شامان در بیرون از جهان، جهان پایین، جهان هرج و مرج و مرگ اهمیت پیدا می کنند.

گذشته از کارکردهای منطقی، شامانیستی لازم است به منشاء فعالیت قدیمی حرکت مورد نظر که از عرصه نظامی به حوزه بازی منتقل شده اشاره کرد. در سنت های فولکلوری مردمان باستانی قهرمانان سبیری « ماهرانه از تیرپیکان ها، سرعت با چمباته زدن یا پرش بلند خود را کنار میکشیدند » و شامان ها ضمن تقلید مبارزه با ارواح، در « ارائه رقص های » خود حرکت های واقعی بدن از هنررزمی را بکار می گرفتند.

عنصر هفتم رقص چرخش یا حرکت دورانی به معنی احاطه بلحاظ اساطیری به همه جهات فهمیده شده و معین مکان و فضا، « سیر » شامان، پرواز فیزیکی او به آسمان به کمک ارواح بود. این مفهوم اساس گردباد، پدیده واقعی طبیعت را، که خاص مناطق گرم بیابانی، جاییکه آفتاب سوزان است، ضمن چرخ دایره وار خود، اشیاء گرفته و آنها را به هوا می برد، تشکیل میدهد.

در دنباله لازم است اشاره کرد که همه مطالب مربوط به حرکات بازی ها و رقص های ترکمنی نتیجه فراگیری و بهره برداری بسیار طولانی عملی و اساطیری از طبیعت و پدیده های آن توسط مردم بومی باستانی آسیا هست.

بخشی از خودویژگی مطالب حرکات ریتمیک توسط فرایندهای کار در حال رشد بمتابه تقلیدی از گذشته، زاده شده اند. از جمله بعنوان مثال بازی های در حال شکار « آشیق » یا رقص های دسته جمعی کشاورزی و رقص های همراه با آوازا و ترانه های « بیلان اینی »، « آیاق ل له [دیزل له] » (**)، «

«اچله ل له»، «هیشله» ورقص های «چیرتمه»، «ایشیممه» هستند که پایه فرایندهای ریسندهی وسحروجادوی چرخش دوک های نخ ریسی را تشکیل میدهند.

سرچشمه بخش های دیگر حرکات ریتمیک به تقلید از طبیعت زنده خزندگان، پرندگان و جانداران، عادت های آنها، حالات و حرکتهای خاص برمی گردند. در اینجا میتوان رقص های «هکور»، «هیم - میل» را بحساب آورد که اساس برداشت از حرکات لاک پشت، درنا، لک لک، حوایل و همچنین رقص مارمولک، نمایش عادات مارمولک های بزرگ خاکستری را تشکیل میدهند.

محرک انگیزه تقلید در هر دو مورد اعتقادات اساطیری و هدف تاثیر جادویی بر طبیعت و کارایی فرایند های کار و فعالیت ابتدایی هستند.

حتی در بازی ها ورقص های دسته جمعی بتدریج همه اجزای پایه ای ریتمیک و بیان ترکیبی رقص در حال ظهور، گزینه های مختلف حالات حرکات بدن، ایجاد حس ریتم سازهای کوبه ای هم آوایی، و هم دیرتر به همراهی موسیقیایی، پدید می آیند.

تحت تاثیر فرایندهای کار و تصورات و بازنمایی های اساطیری اصول تنظیم و ترتیب بازیگران، دیرتر رقصندگان، نوازندگان و خوانندگان در فضای مراسم بازی ها و سپس رقص ها: رویارویی دوگانه بازیگران (دربار هم)، ساخت خطی و دایره ای و بسیاری دیگر که دیرتر در رقص وارد شدند، بوجود می آیند.

ضمن پایان رساندن این گزارش سخنان مردم شناس و جامعه شناس فرانسوی کلود لوی استروس را نقل می کنم که نوشت: «کلیت آداب و رسوم یک ملت همواره در نوعی سبک و روش که آنها سیستم ها را تشکیل میدهند، مشخص شده اند. نویسنده ادامه میدهد، من معتقدم که شمار این سیستم ها محدود نیست و آنچه جامعه بشری خلق می کند هرگز در مفهوم مطلق آن نیست بلکه به گزینش در آمیزی های معین در پذیرش برخی ایده ها که میتوان آنها را دوباره ایجاد کرد، قناعت می کند.»

در این اثر که تجربه بازسازی معناساختی به منظورنگاهی به گذشته ی جهان معنوی پیشینیان ملت ترکمن ارائه شده، باوضوح تمام گواهی میدهد که هنر سنتی ترکمن حکم سیستم غنی از ایده های اساطیری، «تلاش برای خودمختاری معنوی» خودویژه و «شکل خودآگاهی» از جامعه را دارد، شناختی که میتواند با کلید بازکردن بسیاری پدیده های هنوز مورد پژوهش قرارنگرفته ی فرهنگ باستانی ترکمن را بدهد.

Ayagh lele- dyz lele (**)- ترانه تغزلی ترکمنی که توسط زنان و دختران اجرا میشود. [مترجم]

منابع بکاربرده شده برای این نوشته:

1- س. آغاجانف. ازدواج و مراسم عروسی اوغوزهای آسیای میانه و قزاقستان در سده های نهم تا سیزدهم. 1980 دوره بیست و دوم.

- 2- ی. آنتونوا. درباره مسئله اهمیت و معنای حالت تصاویر شبه انسانی دوران عصر حجر. || مردمان دوران باستان و قرون وسطی آسیای میانه. سال 1978.
- 3- م. آرتمانف. گنجینه ساکی ها. 1973.
- 4- ان. مار. آثار منتخب. 1936.
- 5- ای. مالیکوف. درباره مبداء آسیای مرکزی تصوف آناتولی || ترک شناسی شوروی. باکو 1988. شماره 5.
- 6- و. موشکوا. فرش های مردمان آسیای مرکزی اواخر قرن نوزده و آغاز قرن بیست. تاشکند.
- 7- ل. پتروف. از تاریخ نام های پرندگان شکاری چوواشی. || ترک شناسی شوروی. باکو. 1986. شماره 6.
- 8- ل. ر. میل. زنجیر زمان. تاشکند 1987.
- 9- ی. سوورتیان. فرهنگ لغت ریشه شناختی زبان های ترکی. 1978.
- 10- مطالبی در زمینه تاریخ ترکمن و ترکمنستان. 1939.
- 11- جهان بینی سنتی ترکهای جنوب سبیری. مکان و زمان. و شنیی میر. نووسبیرسک. 1988.
- 12- فرهنگ ترکمنی – روسی. 1968.
- 13- مطالبی درباره صحرا اثر مولف در زمینه مناطق بالقان، غیزیل آربات، غیزیل اترک و نواحی چلکین.
- 14- مطالبی درباره صحرا اثر مولف در زمینه مناطق بالقان، ناحیه چلکن و روستای غاراگل.